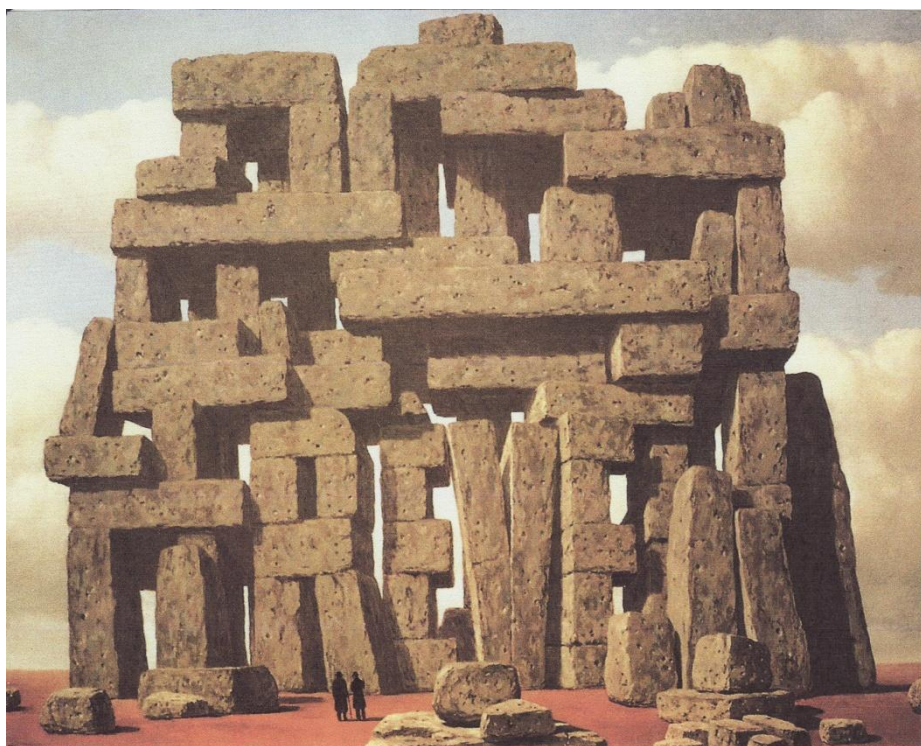


PREMIÈRE RENCONTRE INTERNATIONALE NARRATOLOGIE ET LES ARTS

FIRST INTERNATIONAL MEETING (CONFERENCE) ON NARRATOLOGY AND THE ARTS

« L'art comme texte. Approches narratologiques, sémiotiques,
trans-médiatiques »

« *Art as Text. Narratological, Semiotic and Transmedial Approaches* »



(Magritte – *L'art de la conversation*, 1950)

Organisées par MÁRTA GRABÓCZ (et le comité scientifique international),
Avec le soutien de l'IUF, de l'Université de Strasbourg (LABEX GREAM, l'EA 3402), de
l'Institut Hongrois de Paris

Première rencontre : Les 7 et 8 décembre 2012 à l'Institut Hongrois de Paris
92 rue Bonaparte, 75006 Paris)



Institut Balassi
Institut hongrois
Collegium Hungaricum, Paris



Première rencontre internationale sur la narratologie et les arts,
« *L'art comme texte. Approches narratologiques, sémiotiques et transmédiatiques* »
« *Art as Text. Narratological, Semiotic and Transmedial Approaches* »

Les 7-8 décembre 2012

Paris, Institut Hongrois, 92 rue Bonaparte, 75006 Paris (M° Saint Sulpice)
organisée par Márta Grabócz

Programme

Vendredi 7 décembre 2012 (matin) / Friday, December 7th 2012 (morning)

9h30 – Accueil par BALAZS ABLONCZY (directeur de l'Institut Hongrois de Paris)
et MÁRTA GRABÓCZ (Université de Strasbourg et IUF)

9h45 – *Introduction à la problématique*, MÁRTA GRABÓCZ, Université de Strasbourg et IUF

10h – **MARIE-LAURE RYAN -key-note speaker** (Colorado, Etats-Unis)
Interart narratology and transmediality

NARRATOLOGIE TRANS-MÉDIATIQUE / *TRANSMEDIAL NARRATOLOGY*

10h35 – MARC MARTI (Université de Nice, directeur du LIRCES, EA3159)
Narrations nouvelles, nouvelle narratologie?

11h – pause

11h15 – BÁLINT VERES (lecturer, Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest, Hungary)
Narrare necesse est? Remarks on Josef Danhauser's 'Liszt am Flügel'

11h40 – PETER DAYAN (Professor of Word and Music Studies, Division of European Languages and Culture, University of Edinburgh)
Not telling tales? Whistler, Debussy, and the Nocturne

12h05 – AGNES PETHÖ (Associate Professor, Head of the Film, Photography and Media Department, Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj-Napoca, Romania)
Narrativity and Intermediality in Film

12h30 – Déjeuner / *Lunch*

Vendredi 7 décembre 2012 (après-midi) / Friday, December 7th 2012 (afternoon)

NARRATOLOGIE ET MUSIQUE / *NARRATOLOGY AND MUSIC*

- 15h – JULIE WALKER (Université de Strasbourg)
Stratégie narrative dysphorique dans le dernier style de Chopin: l'exemple de la Polonaise op. 53
- 15h25 – BYRON ALMÉN (University of Texas at Austin, Butler School of Music, USA)
An Overview of Musical Narrativity in North America and Great Britain
- 15h50 – ROBERT HATTEN (University of Texas at Austin, Butler School of Music, USA)
Constructions of Musical Agency and Musical Narrative

16h15 – Pause

NARRATOLOGIE TRANSMÉDIATIQUE, NARRATOLOGIE ET SÉMIOTIQUE
TRANSMEDIAL NARRATOLOGY, NARRATOLOGY AND SEMIOTICS

- 16h30 – KRISTÓF FENYVESI (University of Jyväskylä, Finland and University of Pécs, Hungary)
Narrative Connections between Arts and Mathematics. Communicating Scientific Ideas Through Artworks and Artistic Communication Through Scientific Objects
- 16h55 – ADRIAN BENE (University of Pécs, Dept. of Modern Literature and Literary Theory; Hungary)
The concept of narrativity in literature and painting
- 17h20 – KATALIN KROÓ (head of the Department of Russian Language and Literature at Eötvös Loránd University Budapest; director of the PhD Programme “Russian Literature and Literary Studies”, Hungary)
Intersemiotic narrative dynamics: intertextual coherence and mediation
- 17h45 – PEETER TOROP (Professor of semiotics of culture, University of Tartu, Department of Semiotics, Estonia)
Intersemiotic narrative dynamics: pre- and posttextual mediation
- 18h10 – TABLE RONDE/ *ROUND TABLE*

Samedi 8 décembre 2012 (matin) / Saturday, December 8th 2012 (morning)

NARRATOLOGIE ET MUSIQUE / *NARRATOLOGY AND MUSIC*

9h30 – XAVIER HASCHER (Université de Strasbourg, GREAM)

Anti-parcours et non-narration dans le premier mouvement de la Symphonie inachevée de Schubert

9h55 – JANN PASLER (University of California, San Diego)

Narratives of Color in Hugues Dufourt's « L'Afrique et l'Asie d'après Tiepolo »

10h20 – CHRISTIAN HAUER (Université de Lille, responsable du Centre d'Étude des Arts Contemporains, l'EA 3587)

Narrativités et narratologie : substance, expression, émotion

10h45 – Pause

NARRATOLOGIE ET MUSIQUE ; THÉORIES NARRATOLOGIQUES

11h – DANIELE PISTONE (Université de Paris-Sorbonne, responsable de l'OMF)

Narrativité et rythme

11h25 – DANIELE BARBIERI (University of Bologna, Italy, SSSUB)

Inside/outside narration: rhythmic structures

11h50 – BERNARD VECCHIONE (Université d'Aix-Marseille; chercheur à l'Institut ACTE – UMR9218, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne; et directeur du Projet International de Recherche SLM - Sciences du Langage Musical)

Narrativité, discursivité, intermédialité: Du motet médiéval et plus généralement des musiques rituelles comme «texte»

12h15 – Déjeuner / *Lunch*

Samedi 8 décembre 2012 (après-midi) / Saturday, December 8th 2012 (afternoon)

NARRATOLOGIE TRANSMÉDIATIQUE / *TRANSMEDIAL NARRATOLOGY*

15h – PIERRE LITZLER (Université de Strasbourg, EA 3402 Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques)

Architecture; une narratologie par l'espace ?

15h25 – GÁBOR ZOLTÁN KISS (University of Pécs, assistant lecturer)

Narrative Television: Stories to Forget and Preserve

15h50 – JEAN-FRANCOIS BORDRON (Université de Limoges, directeur du Centre de Recherches Sémiotiques – CeReS)

Narration et diathèse

16h15 – MIKKO KESKINEN (University of Jyväskylä, Finland)

Carving out another Narrative: Textual Treatment in Jonathan Safran Foer's Tree of Codes and Tom Phillips's A Humument

16h40 – Pause

16h55 – 18h 15 – TABLE RONDE, PRÉPARATION DU SUJET DE LA RENCONTRE DE 2013
(*ROUND TABLE, PREPARATION OF THE TOPIC OF THE 2013 MEETING*)

./.

MEMBRES DU COMITE SCIENTIFIQUE / MEMBERS OF THE SCIENTIFIC COMMITTEE:

- Byron ALMEN, University of Texas at Austin, Music Department, USA
- Jan BAETENS, Cultural Studies/Literary Studies, and MDRN, University of Leuven;
- Daniele BARBIERI, University of Bologna, SSSUB ;
- Raphaël BARONI, Université de Lausanne, responsable de RRN (Réseau Romand de Narratologie) ;
- Jean-François BORDRON (Centre de recherches sémiotiques [CeReS] Université de Limoges) ;
- Peter DAYAN, Professor of Word and Music Studies, Division of European Languages and Culture, University of Edinburgh
- Robert HATTEN, Music Department, University of Texas, Austin, USA;
- Christian HAUER, Université de Lille, (Centre d'Étude des Arts Contemporains, l'EA 3587)
- Anne HÉNAULT, CSP (Cercle Sémiotique de Paris), Université de Paris–Sorbonne ;
- Raine KOSKIMAA, Mikko KESKINEN, Professors of Contemporary Culture Studies (Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä) ;
- Katalin KROÓ, University ELTE, Budapest, Hungarian project director of « Static and Dynamic Aspects of Meaning-generation in the Literary Text», Estonian-Hungarian Joint Academic Research Project, EAS-HAS ;
- Marc MARTI, CNA (Centre de Narratologie Appliquée), responsable for LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire « Récits, Cultures et Sociétés »), Université de Nice ;
- Geneviève MATHON, LISAA (Littérature, Savoirs et Arts, EA 4120), Université de Paris-Est, Marne-la-Vallée ;
- Vincent MEELBERG, Radboud University, Nijmegen, (NL), co-director of the Centre for New Aesthetics;
- Jann PASLER, Music Department, University of California, San Diego, USA
- Agnes PETHÖ, Film, Photography and Media Department, Sapientia Hungarian University of Transylvania, Kolozsvár [Cluj-Napoca], Romania
- Timothée PICARD, Université de Haute-Bretagne, Rennes 2 ;
- John PIER, Groupe de Narratologies Contemporaines, CRAL, EHESS ; ENN ;
- Danièle PISTONE, Observatoire Musical Français, Paris-Sorbonne ;
- Marie-Laure RYAN, Colorado, USA ;
- Eero TARAŠTI, University of Helsinki, International Project on Musical Signification; president of IASS;
- Beáta THOMKA, University of Pécs, Hungary, responsible for Doctoral Studies in Literature and for the Research Group on Narratology;
- Peeter TOROP, University of Tartu, Department of Semiotics, Estonian project director of « Static and Dynamic Aspects of Meaning-generation in the Literary Text», Estonian-Hungarian Joint Academic Research Project, EAS-HAS ;
- Bernard VECCHIONE, Projet international de Recherche SLM (Sciences du Langage Musical), Université de Aix-Marseille I; et ACTE, UMR 9218, Université de Paris I-Sorbonne ;
- Bálint VERES, Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest, Hungary ;
- Emile WENNEKES, University of Utrecht, Dept. Media and Culture Studies.

I. *ABSTRACTS* / RESUMES

I/ Abstracts

Byron ALMÉN, University of Texas at Austin, USA

An Overview of Musical Narrativity in North America and Great Britain

Musical narrativity, its defining features, scope, boundaries—indeed, its very existence—within American and British music theory and development, often influenced by European scholars, has unfolded in several (somewhat overlapping) phases, which this paper will endeavor to summarize:

- 1) In the 1980s, it became a vehicle for promoting a resurgent interest in hermeneutic interpretation (Edward T. Cone), and for approaching formally problematic (Anthony Newcomb) or programmatic (Peter Kivy) works;*
- 2) In the late 1980s and early 1990s (prefigured by Kivy's earlier reservations) the application of narrative theory to music was called into question, largely on the basis of divergences between literary and musical signification (Carolyn Abbate, Lawrence Kramer, Jean-Jacques Nattiez);*
- 3) In the early 1990s, the status of musical narrativity was variously reasserted as, for example, a hermeneutic alternative to formalist approaches (Robert S. Hatten), a background structure enabling a grammar of meaning (Eero Tarasti), and a product of "dramatic" rather than of literary features (Fred E. Maus);*
- 4) In the mid-to-late 1990s, a period of relative quiescence ensued, reflecting a temporary consensus against the sufficient viability of musical narrativity as a theoretical and analytical paradigm;*
- 5) From 2000-2010, more sustained applications of narrative emerged, variously concerned with broader theoretical systematization, a wider range of analytical applications, and an expansion of literary/philosophical/semiotic influences (Vera Micznik, Byron Almén, Michael L. Klein, Marta Grabócz); and*
- 6) In the current decade, musical narrativity has become an established subdiscipline, as evidenced by scholars comfortably employing narrative approaches as part of their theoretical/analytical palette (as, for example, with Joe Kraus's recent book on Tchaikovsky), the appearance of essays volumes devoted to special topics (Michael L. Klein and Nicholas Reyland's upcoming collection on 20th-century narrativity), and its appropriation by related disciplines (such as film music).*

Byron ALMÉN - Résumé en français

Vue d'ensemble de la narrativité musicale en Amérique du Nord et au Royaume-Uni

Cette communication essayera de donner un aperçu du statut et du développement de la narrativité musicale (de ses caractéristiques spécifiques, de sa portée et de ses limites) parmi les théories musicales américaines et britanniques. Son évolution a été souvent influencée par les chercheurs européens, et elle s'est déroulée dans plusieurs étapes (et parfois de manière superposée).

1. Dans les années 1980, la narrativité est devenue un moyen pour promouvoir un intérêt dans l'interprétation herméneutique (Edward T. Cone), et pour approcher l'analyse des œuvres qui étaient problématiques du point de vue formel (Anthony

Newcomb), ou du point de vue programmatique (Peter Kivy) ;

2. Vers la fin des années 1980 et au début des années 1990 (préfiguré par les réserves formulées par Kivy), l'application de la théorie narrative à la musique était questionnée, en grande partie à cause des divergences entre la signification littéraire et la signification musicale (Carolyn Abbate, Lawrence Kramer, Jean-Jacques Nattiez) ;

3. Au début des années 1990, le prestige de la narrativité musicale était réaffirmé de diverses façons, comme, par exemple, en tant qu'une alternative herméneutique aux approches formalistes (Robert S. Hatten), ou en tant que structure d'arrière-plan [*background structure*] qui rend possible une grammaire de signification (Eero Tarasti), ou une opération « dramatique » plutôt que de celle des caractéristiques littéraires (Fred E. Maus) ;

4. A partir du milieu des années 1990 jusqu'à 2000, une période de calme relatif s'est installée, exprimant un consensus provisoire contre la viabilité suffisante de la narrativité musicale en tant que paradigme théorique et analytique ;

5. Entre 2000 et 2010, on observe l'émergence de l'usage des méthodes de la narrativité (du récit) plus conséquente, qui se préoccupent d'une systématisation théorique plus globale, des explorations analytiques plus riches, et qui montrent l'élargissement des influences littéraires/philosophiques/sémiotiques (Vera Micznik, Byron Almén, Michael L. Klein, Marta Grabócz) ;

6. Dans la décennie actuelle, la narrativité musicale s'est installée comme une sous-discipline établie, approuvée par les chercheurs qui utilisent avec aisance les approches narratives comme une partie de leur palette théorique et analytique (voir, par exemple, le livre récent de Joseph Kraus sur Tchaïkovski) ; des collections d'articles apparaissent, dédiées aux sujets narratologiques particulières (voir le volume collectif tout récent dirigé par Michael L. Klein et Nicholas Reyland chez Indiana University Press : *Music and Narrative since 1900*) ; et on constate l'exploration de la narratologie musicale dans les disciplines conjointes comme dans la musique de cinéma.

Daniele BARBIERI, University of Bologna, SSSUB
--

Inside/outside narration: rhythmic structures

Narration is a specific type of discourse, involving time in its object. Following Paul Ricœur, "narration is the human way of conceiving time", that is of making time a matter of discourse. Nonetheless, not all the structures taking place in poetry and music can be related with the (wide) problematic of discourse.

In traditional poetry, for instance, meter is not part of discourse (and therefore not part of narration): meter is rather the rhythmic reference frame in which discourse (and therefore narration, when present) is embedded. This rhythmic frame, like in traditional popular music, works in a pre-discourse way, providing the collectivity with an opportunity of Stimmung, that is of interpersonal accord. This accord is itself important, since it works upstream of discourse, setting up the shared environment inside which discourse can be transmitted.

The crisis of traditional metric surfaces together with Romanticism. The rise of Romantic subjectivity affects also the communicatively neuter structures of tradition: so, since the beginning of Romantic age even the metric choices have been carrying meaning, contributing actively to the construction of discourse, and being therefore

significant from a narrative point of view too. The work of analysis upon poems of the last two centuries (or upon music of the last three centuries) is more complex than upon older poetry (or older music), because the metric structures still set up the shared reference frame (as it used to be before), while at the same time they are significant elements too, analyzable in a narrativistic frame.

I will take as an example for the analysis perhaps the most famous poem of English poetry, written by one of the protagonists of the first metric revolution, at the edge between XVIII and XIX century: William Blake's The Tyger. This text is interesting also since it entails a relevant visual dimension (it was originally released as an engraving, with a significant relationship between written words and the image), and can be therefore considered as a very early multimedia text.

Adrián BENE, PhD, University of Sciences of Pécs, Hungary – Doctoral School in Literature/ Research Group in Narratology

The concept of narrativity in literature and painting

One of the main problems of contemporary narratology is defining narrativity. What makes a text, in a broad sense, narrative? The answers usually lean on the model of linguistic communication and are based on literature. Mediation and perspective, point of view, focalization (as well as the narrator for some narratologists), narrative speed and rhythm, eventfulness, causality, sequentiality, tellability and story (time, place, characters, situations) are the basic notions on which theories of narrativity can be built up. Degrees of narrativity (narrativehood, narrativeness) can be distinguished in different conceptions (Prince or Lehmann), Bal, Jahn, Nünning and Fludernik analyse the (mimetic) narrativity in drama, other scholars focus on the narrativity of music, poetry or the visual field. Meanwhile, these narrative terms are not the best way for understanding some painting, yet even Jackson Pollock's action painting can be interpreted by notions of speed, rhythm, sequentiality, just as in the case of music. We should perhaps draw some conclusions from this reduced narrativity concerning the narrativity of so-called anti narratives as well as our literature-based concept of narrativity.

Adrián BENE: résumé

La notion de narrativité en littérature et en peinture

Définir la narrativité, c'est l'un des principaux problèmes dans la narratologie contemporaine. Qu'est-ce qui fait qu'un texte est narratif, au sens élargi ? Les réponses en généralement reposent sur le modèle linguistique de communication, et sont basées sur la littérature. Les théories de narrativité s'appuient sur des notions de base comme la perspective narrative, le point de vue ou la focalisation, la vitesse narrative et le rythme de la narration, les événements, la causalité, la séquentialité et l'histoire (le temps, l'espace, les personnages, les situations). Les degrés de narrativité, *narrativehood* et *narrativeness* sont distingué par Prince ou Lehmann, pendant que Bal, Jahn, Nünning, Fludernik et Ryan analysent la narrativité (mimétique) dans la théâtre, autres théoriciens se concentrent sur la narrativité en musique, en poésie ou en visualité. Ces notions narratives dont la base commune est l'histoire ou l'intrigue, ignorent que les romans « anti-narratifs », même *action painting* de Jackson Pollock peuvent être interprété par les notions de la vitesse, le rythme, la séquentialité, tout

comme dans le cas de la musique. On peut tirer probablement quelques conclusions d'une telle conception non-mimétique de la narrativité, au sujet des textes littéraires « anti-narratifs » et des conceptions mimétiques de narrativité.

Jean-François BORDRON, Professeur de sémiotique, Université de Limoges,
Directeur du Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS)
Professor of language sciences at Limoges University, Director of Research Center for Semiotics (CeReS – Centre de Recherches Sémiotiques), Limoges University

Narration and diathesis

Narratives sometimes stage characters whose (more or less prototypical) actancial role is enough to define their relationship with the action. In other instances, it is the inner life of the characters that makes up most of the narrative, in such a way that their successive states of existence appear as so many successive lives throughout the course the narrative. Yet between those two extremes, i.e. characters defined entirely by their roles vs characters whose inner life fills most of the stage, the narrative has to deal with a considerable number of mediations that raise awareness of the transition between a (necessarily objectifiable) role, and the singularity of subjective states. We shall endeavour to show how the notion of diathesis, originally an indication of the enunciator's state of mind, helps understanding the world of mediations between the grammatical progression of the narrative and the singularity of the feelings.

Jean-François BORDRON:

Narration et diathèse (résumé)

La narration peut mettre en scène des personnages dont le rapport à l'action est suffisamment défini par leur rôle actantiel, plus ou moins prototypique. D'autres fois, leur vie intérieure occupe l'essentiel de la narration de telle sorte que les états successifs de leur existence sont autant de vies qui se succèdent dans le récit. Mais entre ces deux situations extrêmes, entre le personnage entièrement défini par son rôle et celui dont la vie intérieure occupe l'essentiel de la scène, la narration a affaire à un nombre considérables de médiations qui permettent de rendre sensible le passage entre un rôle, nécessairement objectivable, et la singularité des états subjectifs. Nous essaierons de montrer comment la notion de diathèse, qui indique originellement l'état d'âme de l'énonciateur, permet de comprendre l'univers des médiations entre la marche grammaticale du récit et la singularité des sentiments.

(Ouvrages : I- *Recherches sur les contraintes sémiotiques de la pensée discursive*

Paris, P.U.F 1987.

II- *L'iconicité et ses images.*

Paris, P.U.F 2011.)

Not telling tales? Whistler, Debussy, and the Nocturne

Debussy, so the story has always gone, got the title of his Nocturnes from Whistler's paintings of the same name (rather than from the piano pieces of Field, Chopin, or Fauré). However, there is no reliable direct evidence of this. Debussy never confirmed it; Whistler, as far as we know, never mentioned Debussy. Why, then, has this legend proved so resilient? I will attempt to explain why commentators have always been so attached to this story of a parallel between painting and music. Then I will comment on the subtitles of the work's three parts (analysing Debussy's own text concerning these titles), in order to bring out Debussy's double game. He does indeed entice us to seek for stories behind his titles; but at the same time, he is careful to remove from our grasp all possible objective means of linking any such stories to the real interest of his music.

Peter DAYAN - résumé

Pas d'histoires? Whistler, Debussy et le nocturne

On a toujours raconté que le titre *Nocturnes* a été inspiré à Debussy par les tableaux de Whistler (plutôt que par la musique de Field, de Chopin, ou de Fauré). Cependant, il n'existe absolument aucun indice direct fiable d'une telle filiation. Debussy ne l'a jamais confirmé; Whistler, que l'on sache, n'a jamais mentionné le compositeur. Pourquoi, alors, la ténacité de ce mythe? J'essayerai d'expliquer pourquoi les commentateurs sont restés si attachés à cette histoire d'un parallèle entre musique et peinture; puis je commenterai les sous-titres des trois parties de l'œuvre (en analysant les textes de Debussy à propos de ces titres), afin de cerner le double jeu de Debussy, qui en un premier temps nous incite bien à chercher des histoires derrière ses titres, et en un second temps tient avant tout à nous ôter les moyens de préciser les liens entre ces histoires et l'intérêt profond de sa musique.

Kristóf FENYVESI, University of Jyväskylä (Department of Art and Culture Studies), Finland and University of Pécs, Hungary
--

***Narrative Connections Between Arts and Mathematics.
(Communicating Scientific Ideas Through Artworks and Artistic Communication
Through Scientific Objects)***

The growing technologization, digitalization, networkisation and increasing artefactual complexity of everyday life making our surrounding culture highly mathematized. Through various media and in various forms mathematics, computation and geometry is structuring our society and it has a fundamental impact on contemporary arts. Oddly enough, the abstractness of mathematics as a science makes it as a special discipline and detach it from the context and experience of everyday culture. New approaches are needed on all grounds from the research to education to understand more the mathematical phenomena and this way prevent the further growth of the 'math gap' in the society.

An essential feature of mathematics and fine arts is that they express the creative capacities and cognitive processes of the human mind. Further, mathematics and technology are not only subjects of functional rationality, but like artworks and any other social objects and cultural artifacts, they have hermeneutically interpretable and narrative dimensions we can call their social meaning and cultural horizon.

The discoveries, inventions, experiments, models, and simulations often become objects of aesthetic interpretation. In most cases the aestheticization of a certain phenomena takes place through a narrative construction process. For example, scientific models not only have informative and cognitive values but can also be seen as 'symbolic' or 'iconic', containing aesthetically creative elements arranged in narrative patterns. Therefore, mathematical and technological phenomena can be examined as complex socio-cultural experiences with multifold narrative dimensions. Similarly, artworks and various objects of aesthetic interpretation can provide inspiration for mathematics, technology, and engineering. In most cases the mathematization of the certain artistic phenomena takes place through a specific narrative construction process (e.g. creating a narrative explanation with several narrative examples; or [re]telling the narrative through the 'hidden' mathematical, algorithmical, geometrical etc. structure of the object can be 'revealed', etc.).

However, we still lack of a common theoretical ground which would provide us with a deeper understanding of the inherently chiasmatic relationships which can be observed in: (a) a mathematical representation, a model, or a simulation as an artwork explained in a narrative framework and vice versa; (b) making use of mathematical, technological, and design knowledge and practices in the creation process of artworks as narratives and vice versa; (c) communicating, narrativizing aesthetic experiences by tools of mathematics, technology, and design and vice versa; (d) an object as a modeling kit / and as material for artistic creation, toy or narrative tool; (e) creation of narratives as patterns, algorithms, systems in art with the implementation of certain mathematically formalizable constraints; (f) the scientific / the playful, creative / and the narrative dimensions of a certain mathematical object; etc.

In this presentation I will mainly focus to outline, how narrative approaches are implemented by the science communication in connection with artworks and scientific objects. I will have examples including individual artworks, scientific objects, specific 'math-art' works and also the artistic creation of scientific narrative environments, which we can analyze as physical narratives.

Xavier HASCHER, Université de Strasbourg, GREAM, EA 3402
--

Anti-parcours et non-narration dans le premier mouvement de la *Symphonie inachevée* de Schubert

Il y a au moins un intérêt à parler des œuvres les plus connues : tout le monde les a plus ou moins en tête et il est ainsi facile de s'y référer. L'inconvénient, outre l'abondance de la littérature préexistante, est évidemment que chacun s'en est déjà fait sa propre représentation, et il est toujours plus ardu de changer une opinion préalablement formée que d'aider à créer une première impression. Présentes à la mémoire de leurs auditeurs, ces œuvres en quelque sorte s'y installent et s'y déploient comme dans un volume aux propriétés particulières. C'est cet aspect à la fois mémoriel et spatial que je voudrais invoquer à l'appui de mon interprétation « anti-

narrative » du mouvement initial de la *Symphonie inachevée*. Par là, je m'écarte d'un important courant actuel des études musicales qui s'attache à comprendre les œuvres dans le temps de leur écoute, impliquant de ce fait une perspective linéaire, non-réversible et continue. Dans l'hypothèse que je défends, l'œuvre entendue, et encore plus réentendue, revisite des « lieux de mémoire » auxquels elle retourne souvent plusieurs fois dans son cours, mettant ainsi en relation des moments espacés dans le temps et contribuant à complexifier la perception que nous avons d'elle.

Robert HATTEN, University of Texas at Austin, Music Department (USA)
--

Constructions of Musical Agency and Musical Narrative

I propose to investigate the various links between constructions of musical agency and conceptions of narrative in music (the latter, based on the models of Byron Almén and Márta Grabócz). Given the various ways it is possible to attribute agency to musical events at various structural levels (e.g., from more local thematic to more global rhetorical gestures), and positioned as either internal or external to a musical discourse, I propose to explain how attributions of agency can generate a variety of music-narrative interpretations. I will explore how we might account for the differences between two or more narratives for the same piece, from the perspective of our different attributions of agency.

Christian HAUER, Université Lille-III, EA 3587 Centre d'Étude des Arts Contemporains
--

Narrativities and narratology : substance, expression, emotion

I suggest to distinguish several levels (flows) of narrativity. In a particular musical work, these flows do not oppose or even complement each other : they mingle, intermingle, interfere, play with each other. More precisely, the composer plays with it, in part, consciously, for another hand, no.

In the present state of my work, I distinguish three flows of narrativity.

(1) The "narrative-substance". - It is what Daniel Charles called the "uninterrupted whisper", the "swish itself of the there". Or the "ground", the "drone", which "provides substance and foundation for everything that takes place on its bottom". It is a "first narrative [...] latent in any music", more or less expressed.

(2) The temporal "narrative-expression". - It corresponds, in a musical work, to one temporal expression of narrativity-substance, which shines through more or less :

- less, for example, in the tonal system, in which is maintained "the primacy of the syntactic process upon the stillness of the drone" (D. Charles) ;

- more, from the very end of the nineteenth century (Debussy, Mahler, ...), and more and more with "the professionals of the silence" (Webern, Cage, ...), who emphasize "a composition depending on the nature of sound, that is to say, according to the time", to "find again a deeper vein of time" (D. Charles).

This is how a narrative expressed in a work, a style or a period responds to the "ambivalence of time", to quote Michel Imberty. This may also refer to the conceptions of time based on well known oppositions : linear vs. non-linear time, continuous time vs. discontinuous, smooth vs. striated time, etc.

(3) *The formal "narrative- expression". - This is the object of narratology study itself, regardless of the narratological approach adopted. But it is in no way disconnected from the other two flows of narrative. Thus, the "narrative tension", and I am referring here to the book of Raphaël Baroni, is formed in a special way in each work, such as the narrative particular expression-substance.*

At last, an element must be taken into account in the narratological study of music : "emotion". More specifically, the emotion in his cognitive function, such as the updating factor, by the receiver, of the narrative structures.

Christian HAUER - résumé

Narrativités et narratologie: substance, expression, émotion

Je propose de distinguer plusieurs niveaux de la narrativité. Dans une œuvre musicale donnée, ces flux ne s'opposent pas, ni même se complètent: ils se mêlent, s'enchevêtrent, interfèrent, jouent les uns avec les autres. Plus précisément: le compositeur en joue; pour une part, consciemment, pour une autre part, non.

Je propose de distinguer, en l'état actuel de mes travaux, trois types de la narrativité.

(1) *La «narrativité-substance»*. - Elle correspond à ce que Daniel Charles nomme le «murmure ininterrompu», le «bruissement même de l'il y a». Ou encore le «ground»; le «drone», qui «donne substance et fondement à tout ce qui se déroule sur son fond». Il s'agit d'une «narrativité première [...] latente en toute musique», plus ou moins exprimée.

(2) *La «narrativité-expression temporelle »*. Elle correspond, dans une œuvre musicale, à une expression temporelle de la narrativité-substance, celle-ci transparaissant plus ou moins:

- moins, par exemple, dans le cadre du système tonal, au sein duquel est maintenu «le primat du procès syntaxique sur l'immobilité du drone» (D. Charles),

- plus, à partir de la toute fin du XIXe siècle (Debussy, Mahler, ...), et plus encore avec «les professionnels du silence» (Webern, Cage, ...), qui privilégient «une composition selon la nature des sons, c'est-à-dire selon le temps», pour «retrouver un filon temporel plus profond» (D. Charles).

C'est ainsi qu'une narrativité exprimée dans une œuvre, un style ou une époque répond à «l'ambivalence du temps», selon l'expression de Michel Imbert. Ce qui peut renvoyer aussi à des conceptions du temps en fonction d'oppositions connues: temps linéaire vs non linéaire, temps continu vs discontinu, temps lisse vs strié, etc.

(3) *La «narrativité-expression formelle »*. – Elle correspond à l'objet d'étude même de la narratologie, quelle que soit l'approche narratologique adoptée. Mais elle n'est aucunement déconnectée des deux autres flux de la narrativité. Ainsi, la «tension narrative», et je me réfère ici à l'ouvrage de Raphaël Baroni, *se forme* de manière particulière à chaque œuvre, selon telle expression donnée à la narrativité-substance.

Enfin, un élément est à prendre en considération dans l'étude narratologique de la musique: «l'**émotion**». Plus précisément, l'émotion dans sa fonction cognitive, comme facteur d'actualisation, par le récepteur, des structures narratives.

Mikko KESKINEN, University of Jyväskylä, Professor of Comparative Literature, Finland

Carving out another Narrative: Textual Treatment in Jonathan Safran Foer's Tree of Codes and Tom Phillips's A Humument

This paper addresses the treatment of existing narratives for the purpose of bringing other narratives into existence. My examples are Jonathan Safran Foer's Tree of Codes (2010) and Tom Phillips's A Humument: A Treated Victorian Novel (1980–2005).

In Foer's novel, the textual treatment is executed in a concrete fashion by actually cutting words out of Bruno Schulz's The Street of Crocodiles (1963). Through the holes thereby created, parts of text of the following pages become visible on several layers. The outcome of this treatment is given to the reader as a book with holes on its pages, not as a continuous text. This decision has interesting effects on narrativity. The three-dimensionality, i.e. the depth vision into the book's interiority, problematizes the difference between story and discourse and the succession of narrative sequentiality. Because the text reveals some of its parts that are located several pages away, they are "present" in both the presence and the future of the discourse. By the same gesture, sequentiality turns into simultaneity. The holes on the pages do not only fragmentarize the narration but also reveal the possibilities of simultaneous use in its elements.

Foer's book can be linked to several forms of experimental art, including conceptual art, found texts, artists' books, and "bibliobjects" (as theorized by Garrett Stewart, 2006 and 2011). A productive work of comparison is Tom Phillips's A Humument: A Treated Victorian Novel, which paints and erases a new narrative out of W.H. Mallock's Victorian novel. Interestingly, the ethos of textual manipulation differs in Phillips and Foer; the former opposes the material treated, whereas the latter, in spite of the seeming violence of the very act of treatment, clearly respects it.

Gábor Zoltán KISS, PhD, University of Sciences of Pécs, Hungary – Doctoral School in Literature/ Research Group in Narratology

Narrative Television: Stories to Forget and Preserve

There is a slight confusion in television studies with regards to preservation. In the last twenty years TV serials surpassed their historical constraints and achieved unprecedented narrative complexity. The form's productional and distributional conditions have changed, as well as its consumption practices and cultural prestige. Although we can celebrate the form's maturation, we are fully aware that we may lost its most delicate aspects during the shift from traditional broadcasting to the new model of production and packaging. Archives cannot preserve the moment of broadcasting and initial consumption, so preservation fails to record the processes of early reception and collective discoveries. We cannot retain „the aesthetic experience of collectively decoding [a] complex narrative” (Jason Mittell): however, we can describe its general workings.

The paper will analyze the preservation of viewing practices and their modes of description.

Key Words: narrative television, preservation, archiving, narrative complexity, viewership, media consumption, collective puzzle solving

Gábor Zoltán KISS -Résumé

Télévision narrative: des histoires à oublier et à conserver

Il existe une légère confusion dans la recherche des séries télévisées concernant leur conservation. Dans les vingt dernières années, les séries télévisées ont surpassé leurs contraintes historiques et ont acquis une complexité narrative sans précédent. Les conditions productionnelles et distributionnelles, ainsi que les habitudes des spectateurs et le prestige culturel du genre ont changé. Tout en célébrant le développement de la forme d'expression, il faut également voir qu'avec le déplacement de la télédiffusion traditionnelle (broadcasting) vers la nouvelle forme de production et d'édition, nous perdons en même temps les caractéristiques les plus propres de la forme de série. Le moment de la diffusion originale et de sa consommation ne peut pas être conservé, la réception originale et l'expérience de la découverte collective ne peut pas être archivée. „L'expérience esthétique du décodage collectif” de la complexité narrative (Jason Mittell) est inconservable, mais le fonctionnement général de l'expérience peut être décrit.

L'exposé va analyser la conservation des pratiques de spectateurs, et leurs méthodes de description.

Mots clés: télévision narrative, conservation, archivage, complexité narrative, spectateurs, consommation de média, déchiffrement d'énigmes collectif

Katalin KROÓ (head of the Department of Russian Language and Literature at Eötvös Loránd University Budapest; director of the PhD Programme "Russian Literature and Literary Studies", Hungary)

Intersemiotic narrative dynamics: intertextual coherence and mediation

The primary issue discussed in the presentation is the conceptualisation of text-connectedness in terms of intersemiotic text-coherence. It is examined on the basis of the narrative/discursive dynamics in the literary text. Intersemiotic structures in a literary work are meant as consequently structured sign systems evolving in parallel but sharing the same signs. The dynamics of these sign systems includes their development into a complex overall semiotic system where intratextual and intertextual narrative and discursive processes are interrelated. In their process of evolution they generate a semantic hierarchy (dynamic point of view) and reach a final semantic synthesis (static point of view). On the one hand, it is important to point at the systematic nature of the development of various interrelated intertextual processes in the context of text-internal textual dynamics. On the other hand, it is equally important to reveal the principles behind their evolution into a semantically hierarchised intersemiotic system. In connection with this semantic hierarchisation, the differentiation of the textual levels and the forms of transition between them cannot be ignored. The dynamic nature of semiosis manifesting itself at all levels separately (segmentation), and between levels (transition) and in light of the complex intersemiotic system (integration, semiotic synthesis), covers the evolvement of processes in which narrative and discursive messages together enter various forms of

semantisation. The processuality of this kind of narrative and discursive semantisation can be conceptualised as the dynamics of the semiosis taken as an event, which – if the text is interpretable – is coherent and relies on various forms of text-connectedness. The narrative implications of the semiosis event will be placed into the contexts of narrative theory, intertextuality research and semiotics of mediation. Mediation is a crucial concept for the understanding of the sequential nature of semantic narration and the clarification of the interrelation of syntagmatic and paradigmatic semantisation processes. Mediation is also a key concept for the interpretation of semantic transitions linking various intratextual levels, and also for explaining the development of intranarrative and intradiscursive processes into intersemiotic and intertextual dynamic formations. This kind of semantic and semiotic mediation includes special intermediary semantic formations with the accentuated function of ensuring text-connectedness at a semantic level. It is especially important to grasp the forms of semantic mediation between the subsemiotic systems being integrated into the intersemiotic complex the literary work represents, so as to measure the scope – the limits and the content – of these subsystems in cases of transmedial translation and adaptation. Without the clarification of the semiosis taking place at the different levels and in the different subsystems of the literary text (considered in its entirety as an intersemiotic construct), and revealing the forms of text level and semantic transitions in it, the semantic complexity of the transmedial translation processes cannot be easily projected on the semantic world of the original source of inspiration for the transmedial activity.

Katalin KROÓ - résumé

Dynamique narrative intersémiotique: cohérence intertextuelle et médiation

La principale question discutée lors de la présentation est la conceptualisation du texte-connectivité en termes du texte- cohérence intersémiotique. Elle est examinée sur la base de la dynamique narrative / discursive dans le texte littéraire. Les structures intersémiotiques dans une œuvre littéraire sont conçues comme des systèmes de signes conséquemment structurés évoluant en parallèle mais partageant les mêmes signes. La dynamique de ces systèmes de signes inclut leur développement dans un système sémiotique complexe global où les processus narratif et discursif intratextuel et intertextuel sont inter-reliés. Dans leur processus d'évolution ils génèrent une hiérarchie sémantique (point de vue dynamique) et parviennent à une synthèse finale sémantique (point de vue statique). D'une part, il est important de souligner la nature systématique du développement de divers processus intertextuels interreliés dans le contexte de la dynamique intra-textuelle. D'autre part, il est tout aussi important de révéler les principes sous-jacents de leur évolution indépendante dans un système intersémiotique sémantiquement hiérarchisé. Concernant cette hiérarchisation sémantique, la différenciation des niveaux textuels et les formes de transition entre eux ne peuvent pas être ignorées. La nature dynamique de la *sémiosis* qui se manifeste à tous les niveaux séparément (segmentation), et entre les niveaux (transition) et à la lumière de la complexité du système intersémiotique (intégration, synthèse sémiotique), couvre l'évolution des processus où les messages narratifs et discursifs participent ensemble aux différentes formes de sémantisation. Le caractère processuel de ce genre de sémantisation narrative et discursive peut être conceptualisé comme la dynamique de la *sémiosis* considérée comme un *événement*, qui – si le texte est interpretable – est cohérente et repose sur diverses formes de texte- connectivité. Les implications narratives de la *sémiosis événement* seront placées dans le contexte de la théorie

narrative, de la recherche d'intertextualité et de la sémiotique de la médiation. La *médiation* est un concept crucial pour la compréhension de la nature séquentielle de la narration sémantique et pour la clarification de l'interrelation des processus de sémantisation syntagmatique et paradigmatique. La médiation est également un concept clé pour l'interprétation des transitions sémantiques reliant les différents niveaux intratextuels, et aussi pour expliquer le développement des processus intranarratifs et intradiscursif en formations dynamiques intersémiotique et intertextuelle. Ce type de médiation sémantique et sémiotique comprend des formations sémantiques intermédiaires spéciales ayant pour fonction accentuée d'assurer le texte-connectivité à un niveau sémantique. Il est particulièrement important de relever les formes de médiation sémantique entre les systèmes subsémiotiques intégrés dans le complexe intersémiotique que représente l'œuvre littéraire, pour mesurer la portée – les limites et le contenu – de ces sous-systèmes dans le cas de la traduction et de l'adaptation transmédiales. Sans clarifier la sémosis repérable aux différents niveaux et dans les différents sous-systèmes du texte littéraire (considéré dans son ensemble comme une construction intersémiotique) et révéler les formes du niveau textuel et des transitions sémantiques y présentes, la complexité sémantique du processus de traduction transmediale ne peut pas être facilement projetée sur l'univers sémantique de la source originale servant d'inspiration pour l'activité transmediale.

Pierre LITZLER, Université de Strasbourg, UFR Arts (directeur) et EA 3402
Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques

Architecture: the Narratology of Space?
[Architecture: a Narratology by spacing out?]

Architecture belongs to the constitutive elements of narratives that aim at describing the world and revealing how Man creates meaning by organizing space.

From the book of stones of Gothic architecture, through the speaking architecture of the Age of Enlightenment, or the ineffable space of modern architecture, down to the programmatic discourse of contemporary architecture, one witnesses the building up of a narrative purpose reconfiguring itself at every chapter of the story/of History in order to adopt the ideals of every age.

Deconstructing an example of contemporary architecture, this presentation will question the way architecture approaches narratives and fiction in order to constitute its object. Finding a narrative or narrative immediacy in architecture is not the point: rather, the reflection focuses on the elements of mediation that, in this particular form of art, endeavor to “narrate” the world - a narratology of space?

Pierre LITZLER - résumé

Architecture : une narratologie par l'espace ?

L'architecture a toujours occupé une place dans la constitution et l'édification des récits divers qui contribuent à exposer le monde et à dévoiler cette manière toute particulière qu'a l'homme de faire sens par la manière d'être là et de «séjourner» en aménageant un lieu.

En considérant le *livre de pierres* de l'architecture gothique, *l'architecture parlante* du siècle des lumières, *l'espace indicible* de l'architecture moderne, jusqu'aux *récits programmatiques* de l'architecture contemporaine, on voit se

construire un dessein narratif qui se reconfigure à chaque chapitre de l'histoire pour épouser les idéaux de chaque époque

L'intervention tentera de questionner, à travers la déconstruction d'un exemple architectural contemporain, la manière dont l'architecture approche la narration, la fiction, pour constituer son objet. Dans cette réflexion, il ne s'agit pas de débusquer le récit ou une narrativité immédiate dans l'architecture, mais ce qui, dans cet art, tente et contribue, de manière médiate, à «dire» le monde, une narratologie par l'espace ?

Marc MARTI, responsable de LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire «Récits, Cultures et Sociétés») et du CNA (Centre de Narratologie Appliquée), Université de Nice

New narratives, new narratology?

The emergence, in the field of academic studies, of new artistic products, particularly of a multimedia nature, has forced narratology out of its traditional boundaries. This presentation will use examples taken from contemporary productions and endeavour to put narratology to the test of novelty by questioning its contribution to the knowledge of new creations mainly characterised by the diversity of the supports that are being employed.

Marc MARTI - résumé

Narrations nouvelles, nouvelle narratologie?

L'émergence d'objets artistiques, principalement *multimédia*, dans le champ des études universitaires a propulsé la narratologie hors de ses territoires traditionnels. Dans notre contribution, à partir d'exemples pris dans la production contemporaine, nous essaierons de mettre l'analyse narratologique à l'épreuve de la nouveauté et de nous interroger sur son apport dans la connaissance de créations dont la principale caractéristique est la multiplicité des supports.

Jann PASLER, Music Department, University of California, San Diego

Narratives of Color in Hugues Dufourt's L'Afrique and L'Asie d'après Tiepolo

[Narrativité et couleurs dans *L'Afrique* et *L'Asie d'après Tiepolo* de Hugues Dufourt]

In his L'Afrique and L'Asie d'après Tiepolo, inspired by frescos in the Würzburg Palace, Hugues Dufourt explores sound at its liminal edge. Deconstructing it as Tiepolo deconstructs color, the composer calls on our "cognitive and creative capacities" to navigate the "frontiers of fusion." New sound colors emerge from the juxtaposition and interpenetration of contrasting instrumental families, each with distinct technologies for their sound production, and from the effect of distortion caused by variations in the central idea from one moment to the next. If the individual gestures in continual flux and the "tuilage" create the effect of non-teleological heterogeneity, what holds each work together and renders its complexity comprehensible are its narrative elements that begin pregnant with possibility and then undergo transformation, drawing the parts into

relationship, helping to define ends of sections, and bringing closure to the work as a whole. Dufourt thus not only unleashes musical tensions, but also tames them through narrative and, in doing so, shapes the chaos of sound into perceptible form.

Ágnes PETHÖ, Associate Professor, Head of the Film, Photography and Media Department, Sapientia Hungarian University of Transylvania, Cluj-Napoca, Romania

Narrativity and Intermediality in Film

Narratology has a unique status within film studies: the question of cinema as an independent medium and form of visual art has been closely tied from the very beginning to the problem of narrativity or non-narrativity. Early film has been defined as a cinema primarily focused on the visual experience, as a “cinema of attractions” (Tom Gunning), and the history of cinema has often been traced through the emergence of standardized narrative forms, the emergence of the institutions that promoted these forms or that challenged and subverted them. Narrative structures and what is perceived as their alternatives define key paradigms in the history of film. If we look at film theory, at the historiography of theorizing narrativity in film, we find that there is a long running tradition of trans-medial methodologies, of theorizing filmic narrative on the basis of the notions developed in literary narratology and cinematic narration is also often the focus of comparative analyses of cinema and the other arts. The first part of the presentation will offer a general outline of such trans-medial and comparative approaches of filmic narrative pointing out its most important landmarks (from the analysis of classical film narratives to their recent “mutations” within new media forms of moving images). After a brief summary of how the perspective of intermediality and interartiality has been productive in the analysis of film narrative, the second part of the presentation will focus on a narratological perspective over intermediality within film, on certain modes in which specific instances of intermediality can interact with the narrative structure of a film: a) the way in which intermediality can have a similar effect to narrative metalepsis, b) the way we can perceive sensual “thresholds” between cinema and the other arts at the same time as experiencing a shift from narrative to non-narrative forms of the cinematic image, c) the complex case of tableaux vivants which are often used as an enigmatic palimpsest of narratives, or – by contrasting stasis with motion – are used to record the failure of narrative structures. This part of the presentation will rely on the phenomenological approaches describing the so called “cinema of sensation” (e.g. Laura U. Marks, Martine Beugnet) that have emerged in recent film theory with questions that may offer new perspectives to be explored in the narratology of film.

Agnes PETHÖ - résumé

Narrativité et intermédialité au cinéma

La narratologie occupe une place unique dans le cadre d'études cinématographiques: la question du cinéma en tant que médium et forme d'art visuel est dès le départ étroitement liée à la problématique de la narrativité et de la non-narrativité. Les débuts ont été identifiés comme relevant d'un cinéma centré sur l'expérience visuelle – le “cinéma de l'attraction” (Tom Gunning), et l'histoire du cinéma a souvent été établie en fonction de l'émergence des formes narratives standardisées et celle des institutions qui ont assuré la promotion de ces formes ou qui les ont défiaient et transgressées. Les structures narratives et leurs variations considérées comme formes alternatives,

déterminent les paradigmes clés dans l'histoire du film. Si on considère la théorie du cinéma, l'historiographie de la théorisation de la narrativité au cinéma, on constate la présence d'une longue tradition de méthodologies de trans-médialité, d'une théorisation de la narration cinématographique selon les notions développées dans le cadre de la narratologie littéraire; on observe également que la narration au cinéma est souvent l'objet des études comparatives entre le cinéma et les autres arts. La première partie de la communication propose un aperçu générale de ces approches comparatives et transmédiales dans la perspective de mettre en évidence les moments clés d'un champ théorique qui se trace à partir de l'analyse des formes classiques de la narrativité filmique jusqu'à leur "mutations" identifiables dans les nouvelles formes de l'image en mouvement. Après un court résumé de la manière dont la perspective d'intermédialité et interartialité a été productive dans l'analyse du récit filmique, la deuxième partie considère l'intermédialité au cinéma en fonction de la perspective narratologique se focalisant sur les différents modes d'interaction des instances d'intermédialité avec la structure narrative du film: a.) la manière dont l'intermédialité produit des effets similaires au *metalepsis* narrative, b.) la manière dont il est possible de percevoir des "seuils" sensoriels entre le cinéma et les autres arts au moment où l'on fait l'expérience de passage d'une forme narrative à une forme non-narrative de l'image en mouvement; c.) le cas complexe des *tableaux vivants* qui sont souvent utilisés comme un palimpseste énigmatique de récits, ou – qui par la confrontation du stasis avec le mouvement – sont utilisés pour enregistrer l'échec des structures narratives. Cette dernière partie est élaborée à partir des approches phénoménologiques récentes de ce qu'on appelle le "cinéma de la sensation" (c.f. Laura U.Marks, Martine Beugnet) en vue de dégager des nouvelles perspectives qui s'offrent ainsi au domaine d'étude de la narratologie du cinéma.

Danièle PISTONE, directrice de l'OMF, Université de Paris-Sorbonne
--

Narrativity and rhythm

With the help of various examples (artistic or theoretic), we shall go from the rhythm of narration to the ineluctably rhythmic narrative potential of music - through pregnant moments and dominant features, oppositions and recurrences, essential to awaken aesthetic interest – in order to draw up a progress review of the various approaches to, or even the role of, rhythm in defining narrativity in music.

Danièle PISTONE - Résumé :

Narrativité et rythme

Sur la base de divers exemples (artistiques ou théoriques), nous irons du rythme de la narration au potentiel narratif de la musique inéluctablement rythmé, à travers prégnances et dominantes, oppositions et récurrences, indispensables à l'éveil de l'intérêt esthétique, de façon à proposer un bilan d'étape sur les modes d'appréhension voire le rôle du rythme dans la définition de la narrativité musicale.

Interart narratology and transmediality

Relying on a conception of art forms as being distinguished from each other by the expressive media they use (i.e. language, image, sound, animation, gestures), my presentation will ask: under which conditions can narrative, a type of meaning whose emergence among humans most likely coincided with the emergence of language, be applied to (a) multi-modal (or multi-media) forms of art, and (b) to mono-modal non-verbal art forms (painting, music) or to artforms whose multi-modality does not include language (i.e. ballet). Three types of narratological concepts will be distinguished and illustrated: medium-free, transmedial and medium-specific. The scope of medium-specific concepts can however be expanded through metaphorical transfers. The analysis of artworks in terms of these three types of concepts should help answer a question formulated by Seymour Chatman that should be the focus of interart narratology: what can art form (or medium) x do in terms of narrative that art form (or medium) y cannot do?

Marie-Laure RYAN - résumé

Narratologie inter-artistique et transmédiatité

Prenant comme point de départ l'idée que les différentes formes d'art se distinguent les unes des autres par les moyens d'expression qu'elles mettent en jeu (par exemple la langue, l'image, le son, l'animation, les gestes), ma présentation posera la question : dans quelles conditions le concept de récit, un type de sens dont l'émergence chez l'être humain a probablement coïncidé avec le développement du langage, peut-il être appliqué (a) aux formes d'art multi-modales (ou multimédia), et (b) aux formes mono-modales non-verbales (peinture, musique) ou aux formes dont la multi-modalité ne comprend pas la langue (ballet). Je distinguerai et j'illustrerai trois types de concepts narratologiques: indépendant du médium, transmedial et dépendant d'un médium spécifique. Le champ d'application des concepts liés à un certain médium peut toutefois être élargi grâce à des transferts métaphoriques. L'analyse d'œuvres d'art en fonction de ces trois types de concepts devraient aider à répondre à une question formulée par Seymour Chatman, question centrale pour la narratologie interart: qu'est-ce que l'art x peut exprimer en matière de narration que l'art y est incapable de dire explicitement?

Peeter TOROP, Professor of semiotics of culture, University of Tartu, Department of Semiotics (Estonia)

Intersemiotic narrative dynamics: pre- and posttextual mediation

For early semiotics of culture, a major characteristic was the spatial understanding of text and textuality. Complementarity between discrete and continual (iconic-spatial) cultural languages made it possible to describe text dynamics and textual boundaries. With textual dynamics the vehicle of the text and the influence of the medium on mediation and meaning have to be taken into consideration. The Space of medium, intermedia and transmedia space are notions for the deeper understanding of textual processes in cultural space.

For a systematic analysis, it is important to distinguish between the static and the dynamic aspects of textuality, the intextual and the pretextual space, which together form the primary textual space. The pretextual space has a processual nature as it reflects the intersemiotic process of text-generation. This can be analysed analogously to the method of a textologist who tries to find the sense through notes, blueprints and versions, the work of the writer's mind and the story of the creation of his work.

In the communication process, the pretextual space is intra-personal and its structure corresponds to that of the inner speech in which the visual and verbal self-expression function simultaneously. Pretextuality is usually an implicit part of the process of communication (narration) and can become explicit for instance via the artist, who uses the drawings of the writer's blueprint for designing the style of the illustrations of the same text's print version.

From a post-textual point of view the description of textual relations is fruitful on at least three more levels. First, meta- and intercommunication are possible not only between verbal texts but also between texts fixed in different sign systems. This means that in culture, it is possible to describe any text intersemiotically or that communication (narration) always bears an intersemiotic aspect. This is expressed in the mediation of words with images in illustrated books, in the writing of a ballet based on a literary work, as well as in the cinematic adaptations of literature, in ekphrasis, etc. Secondly, discourses are hierarchised in culture. One and the same message can be translated and narrated in different discourses and it is possible to speak of interdiscursivity or the existence of the message in different modalities and at various levels of culture. Therefore, interdiscursive space is also multimodal in character. Thirdly, in every culture, it is possible to observe the transfer of one message between different media, and this also entails the necessity of using the notions of intermediality and transmedial narrativity.

For instance, the screen adaptation of a novel may, on the one hand, be described as an intersemiotic translation, and its analysis presumes the comparison of verbal and audiovisual sign systems. On the other hand, however, literature and cinema represent two different media forms in a complementary relationship to medium influence, consequently the comparison of literariness and cinematicity is important. Therefore, the space of culture is simultaneously the space of different sign systems (cf. intersemiotic), discursive practices (cf. interdiscursive), media (cf. intermedial), and types of story-telling.

Peeter TOROP – résumé

Dynamique narrative et intersémiotique: médiation pré- et post-textuelle

Pour le début de la sémiotique de culture, une caractéristique majeure était la compréhension spatiale du texte et de la textualité. La complémentarité entre les langues culturelles discrètes et continues (cf. iconique-spatiale) a permis de décrire la dynamique du texte et les limites textuelles. Avec la dynamique textuelle, le véhicule du texte et l'influence du média sur la médiation et le sens doivent être pris en considération. L'espace du média, intermédia et l'espace transmédia sont des notions pour la meilleure compréhension des processus textuels dans l'espace culturel.

Pour une analyse systématique, il est important de faire la distinction entre la statique et les aspects dynamiques de la textualité, les espaces intextuel et prétextuel, qui, ensemble, forment l'espace textuel primaire. L'espace prétextuel a une nature

processuelle, car il reflète le processus intersémiotique de la génération de texte. Ceci peut être analysé de manière analogue à la méthode des textologues qui essaie de trouver un sens à travers des notes, des plans et des versions, le travail de l'esprit de l'écrivain et l'histoire de la création de son œuvre.

Dans le processus de communication, l'espace prétextuel est intra-personnel et sa structure correspond à celle de la parole intérieure dans laquelle l'expression de soi visuelle et verbale fonctionnent en même temps. La prétextualité est généralement une partie implicite du processus de communication (narration) et peut devenir explicite, par exemple, par l'intermédiaire de l'artiste, qui utilise les dessins de l'écrivain accompagnant le texte pour concevoir le style des illustrations de la version imprimée du même texte.

D'un point de vue post-textuel la description des relations textuelles est fructueuse encore sur au moins trois niveaux. Tout d'abord, la méta- et intercommunication sont possibles non seulement entre les textes verbaux, mais aussi entre les textes fixés dans les systèmes de signes différents. Cela signifie que dans la culture il est possible de décrire n'importe quel texte intersémiotiquement ou que la communication (narration) porte toujours un aspect intersémiotique. Ceci est exprimé dans la médiation des mots avec des images dans les livres illustrés, dans la composition d'un ballet basé sur une œuvre littéraire, ainsi que dans les adaptations cinématographiques des œuvres littéraires, dans les ekphrasis, etc. D'autre part, les discours sont hiérarchisés dans la culture. Un même message peut être traduit et narré dans des différents discours et il est possible de parler d'interdiscursivité ou l'existence du message dans différentes modalités et aux différents niveaux de la culture. Par conséquent, l'espace interdiscursif a également un caractère multimodal. Troisièmement, dans chaque culture, il est possible d'observer le transfert d'un message entre les différents médias, ce qui implique également la nécessité d'utiliser les notions d'intermédialité et narrativité transmédiale.

Par exemple, l'adaptation cinématographique d'un roman peut, d'une part, être décrit comme une traduction intersémiotique, et son analyse suppose la comparaison des systèmes de signes verbaux et audiovisuels. D'un autre côté, cependant, la littérature et le cinéma sont deux différentes formes de médias dans une relation de complémentarité avec l'influence du média, ainsi, la comparaison de la littérarité et cinématocité est importante. Par conséquent, l'espace de la culture est à la fois l'espace des systèmes de signes différents (cf. intersémiotique), des pratiques discursives (cf. interdiscursivité), des médias (cf. intermédialité) et des types de narration.

Bernard VECCHIONE, Université d'Aix-Marseille; chercheur à l'Institut ACTE (Arts, Créations, Théories, Esthétiques) – UMR 9218, Université de Paris I—Panthéon-Sorbonne; et directeur du Projet International de Recherche SLM (*Sciences du Langage Musical*)

Narrativity, Discursivity, Intermediality: Ritual Musics as Text

The question of music capacity to produce discourse has found an application domain particularly privileged in the medieval occasional motet, then in music of other rituals, as far as European than extra-european.

The study of medieval motet concentrates number of essential problems of ritual music discourse question. The stress may be mainly put on its study as discursive utterance, and principally on the writing polyphonic devices, partly instrumental (Tenor) partly sung, which produce musical work as text. — The “text” the motet forms is a complex text, not only for the utterance (polyphonic, pluritextual,

isorythmic, intermedial music / poetry), but also for the discourse it forms (a half factual half fictionnal mixed discourse regime, and of as narrative than figurative and rhetoric nature). What forms “text” for the motet is the motet itself, as it is written, and as it makes disponible to the hearing – or not as well – its writing dispositive devices. Cette opération demise à distance, qui est si essentielle dans le motet comme dans beaucoup d’autres musiques rituelles, s’observe notamment dans son traitement des textes poétiques. *This kept at a distance operation, which is so essential in the motet as in much other ritual music, is seen notably in its poetic texts processing. The Tenor for example omits the text section at which however it burrows the music to a liturgical chant, and the poetic material, several distinct poems simultaneously sung – jaming its aperception –, forms a poetic hypertext which, for its mainly part also, is produced by the motet as unaudible . — It is this question of a double nature of the motet enounced, by sticking and simoustaneously by keeping at a distance, that, in exceeding its narrative nature, makes access the discursive question to its figurative aspects – signification by problematization and by abstraction, semblance of music as ressemblance and as dissemblance – or rhétoric aspects (ratio difficilis, epidictic genre, agumentation, double sense). — We shall see in writing musical operation the support itself of the statement of discourse in motet, forming it in meant musical figures we will study at different work levels. (i) First in the Tenor. Without poetic text, the Tenor voice assumes, only by isorythmic means (color, talea, mensura), the function of narrative framework for the motet. The study will able us to tackle the problem of a without words musical narration. (ii) Then we will be attentive to the whole poetic material of the motet, and notably to the multiple discursive levels which are laid down in motet by the hypotexts. (iii) Finally, we will worry about to the intersemiotic music / poetry figures (first intermedial dimension), (iv) before coming to the whole polyphonic elevation, and to the successive adiacentes (second intermedial dimension), concatenated on the motet syntagmatic axis to produce it, but at the whole polyphonic level, as a mixed regime half factual half fictionnal narrative-argumentative musical discourse.*

Under this mixed discursive regime, number of deictics or referential metaleptic devices link the intradiegesis of the motet to its extradiegesis. In so far as ritual music, the motet may finally be read in the relationships it twins with its enunciation context: rite, circumstance, anthropological event, real actors, ritual place to which it participates, gains function, and on which, by producing itself, music, while producing gloss of the event, acts. Another intermedial aspect without it the question of the motet reference as ritual music dont can be tackled. — For the study of this last one (third intermedial dimension) we will evoke certain long-lived rituals to show in what the archeologically stratified nature of its enounced (ontogenesis) is in opposition to the intertextuality necessary for studying the firsts. Being the matter of a “dynamic genre” which, by means of a rearrangement of partial devices, selected in consideration of its thematic sense, then reconfigured for adapting them to the peculiar work to compose, sometimes migrating within a work and recentring it, subject to expansions or contractions, even condensations of several of them, its form (the “dedicatory motet”, the “intronisation motet”...) is rather the concern of phylogenesis.

Narrativité, discursivité, intermédialité: Du motet médiéval et plus généralement des musiques rituelles comme «texte»

La question de l'aptitude de la musique à produire discours a trouvé un domaine particulièrement privilégié d'application dans les musiques rituelles: en premier dans le motet médiéval de circonstance, avant de l'être dans la musique d'autres rites, tant européens qu'extra-européens.

L'étude du motet médiéval concentre nombre de problèmes essentiels à la question discursive propre aux musiques rituelles. L'accent sera principalement porté sur son étude comme *énoncé discursif*, et notamment sur les *dispositifs d'écriture polyphoniques*, pour partie instrumentaux (Ténor) et pour partie vocaux, qui le produisent en «texte». — Le «texte» que forme le motet est un *texte complexe*, non seulement au plan de l'*énoncé* qu'il forme (polyphonique, pluritextuel, isorythmique, intermédial musique / poésie), mais au plan aussi du *discours* qu'il tient (un discours de *régime mixte* mi-factuel mi-fictionnel, et de *nature* narrative autant que figurative et qu'argumentative). Ce qui forme «texte» pour le motet est le motet lui-même, tel qu'il est écrit, et tel qu'il rend disponibles à l'audition – ou pas d'ailleurs – ses dispositifs d'écriture. Cette opération *demise à distance*, qui est si essentielle dans le motet comme dans beaucoup d'autres musiques rituelles, s'observe notamment dans son traitement des textes poétiques. Le Ténor par exemple tait souvent la section de texte dont il emprunte la musique à un chant liturgique, et le matériau poétique, plusieurs poèmes distincts, chantés aux autres voix en même temps – ce qui en brouille l'aperception –, et munis chacun de nombre d'hypotextes, se forme en un *hypertexte poétique* qui, pour sa plus grande part, est inaudible aussi. — C'est cette question d'une *double nature* de l'énoncé du motet, simultanément par *affichage* et par *mise à distance*, qui, au-delà de son aspect narratif, fait accéder la question discursive à ses aspects *figuratifs* – signification par problématisation et par abstraction, *semblance* de la musique comme *ressemblance* et comme *dissemblance* – ou *rhétoriques* (*ratio difficilis*, genre épictétique, argumentation, double sens.). — On verra dans l'*opération musicale d'écriture* le support même de l'énoncé du discours en motet, le formant en *figures musicales sensées* qu'on étudiera à différents niveaux. (i) Tout d'abord au Ténor. Sans texte, le Ténor assume, de par ses seuls moyens isorythmiques (*color, talea, mensura*), la fonction de *cadre narratif* du motet. L'étude qui nous permettra d'aborder le problème d'une *narration musicale sans paroles*. (ii) Puis on s'inquiètera de l'ensemble du matériau poétique du motet, et notamment des multiples niveaux de discours qui s'inscrivent en motet par les hypotextes. (iii) Enfin, on s'intéressera aux figures intersémiotiques musique / poésie (*première dimension intermédiaire*), (iv) avant d'en venir à l'élévation polyphonique d'ensemble et à ses *adiacentes* successifs (*seconde dimension intermédiaire*), concaténés sur l'axe syntagmatique du motet pour le produire, mais au plan polyphonique d'ensemble, comme un *discours musical narrativo-argumentatif* à *régime mixte*, mi-fictionnel mi-factuel.

Sous ce régime discursif mixte, nombre de déictiques ou de processus métaeptiques de référenciation rattachent l'intradiégèse du motet à son extradiégèse. Comme musique rituelle, le motet doit pour finir être lu dans les relations qu'il entretient avec son contexte d'énonciation: rite, circonstance, événement anthropologique, acteurs réels, *lieu rituel* duquel comme pièce liturgique ou paraliturgique il participe, y acquiert fonction, discours, et sur lequel en s'y produisant il agit. Autre dimension

intermédiaire sans quoi la question de la *référence* du motet comme musique rituelle ne peut être abordée. — Pour l'étude de cette dernière (*troisième dimension intermédiaire*) on évoquera certains rituels pérennes pour montrer en quoi la nature *archéologiquement stratifiée* de leur énoncé (*ontogenèse*) s'oppose à l'*intertextualité* nécessaire à l'étude des premiers. Relevant d'un « *genre dynamique* » qui, par le biais d'une *combinatoire* de moyens partiels, *sélectionnés* pour leur thématique, puis *reconfigurés* pour les adapter à l'œuvre singulière à écrire, parfois *migrants* dans l'œuvre, parfois la *recadrant*, subissant *expansions* ou *contractions*, *condensations* même de plusieurs d'entre eux, leur forme (le genre «motet de dédicace», «motet d'intronisation»...) ressortit plutôt à la *phylogenèse*.

Bálint VERES, lecturer, Moholy-Nagy University of Art and Design, Budapest, Hungary

Narrare necesse est? Remarks on Josef Danhauser's 'Liszt am Flügel'

Narratives play an enormous role in development of human conscience. However, in the 18th century at the beginning of our modern times both Enlightenment project and early Romanticism provided alternatives to understand and experience our private and social life in a narrative way. The highlights of the anti-narrative approach in Enlightenment and early Romanticism were the Encyclopedia and certain art forms respectively. Both defined themselves against the older traditions of theology (history of salvation) and both resisted competing new historical world views. Despite the fact that later, in the 19th century, historicism penetrated the Western mind and gained dominance both in humanities (as world history), natural science (as evolution theory) and in literature and art (novel and historical painting), some forms of creative activity continued carrying on non-temporal, or at least non-teleological worldviews and experiences. My paper examines the ways narrative and non-narrative features encounter, correlate and contradict in a moderately significant 1840 painting of Josef Danhauser on an outstanding musical phenomenon, Franz Liszt. It is not my intention having new insights either in art history or in musicology but to interpret, through the inspections of narrative capacities, the interactions of the various media that are utilized or conjured up by the aforementioned painting. This could mirror, I believe, in an excellent way the ambiguous expectations of modernity towards artistic creations.

preliminary bibliography:

Adorno, Theodor, "Art and the Arts", in *Can one live after Auschwitz?* Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 369-387.

Burnham, Scott, "How Music Matters: Poetic Content Revisited", in N. Cook and M. Everist (eds), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 193–216.

Comini, Alessandra, *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*, Santa Fe: Sunstone Press, 2008.

Dahlhaus, Carl, *The Idea of Absolute Music*, translated by Roger Lustig, Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Földényi, László F., *Képek előtt állni ('Standing in Front of Images')*, Bratislava: Kalligram, 2010.

Hamilton, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Hoffmann, E. T. A., *Schriften zur Musik*, Herausgegeben von Friedrich Schnapp, München: Winkler-Verlag, 1963.

Kindt, T. & Müller, H., *What is narratology?*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2003.

Leppert, Richard, "Cultural contradiction, idolatry, and the piano virtuoso: Franz Liszt", in J. Parakilas & E. D. Bomberger (eds.), *Piano roles: a new history of the piano*, New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 200-223.

Marquard, Odo, *Farewell to Matters of Principle*, R. M. Wallace (trans.), New York–Oxford: Oxford University Press, 1989.

Marquard, Odo, *In Defense of the Accidental*, R. M. Wallace (trans.), New York–Oxford: Oxford University Press, 1991.

Meister, J. Ch., *Narratology Beyond Literary Criticism*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2005.

Nietzsche, Friedrich, 'On the uses and disadvantages of history for life' in *Untimely Meditations*, translated by R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 57-124.

Veres, Bálint, 'How Did Music Rise to Philosophical Eminence? (And How Has it Been Deprived of it?)', in E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network of Significations*, Aldershot: Ashgate, 2012, pp. 25-34.

Bálint VERES - résumé

Narrare necesse est? À propos de la peinture de Josef Danhauser, 'Liszt am Flügel'

Récits jouent un rôle considérable dans le développement de la conscience humaine. Cependant, au 18ème siècle, le début des temps modernes, le projet des Lumières et premier romantisme tous les deux ont fournis pour comprendre et vivre notre vie privée et sociale autrement que de manière narrative. Les acmés de l'approche anti-narrative des Lumières et du premier romantisme étaient l'Encyclopédie et certaines formes d'art, respectivement. Ces deux tendances se définissent en opposition aux anciennes traditions de la théologie (l'Histoire du Salut) et elles ont résisté au nouvel historicisme aussi. Malgré le fait que subséquemment, au 19ème siècle, l'historicisme pénétré l'esprit occidental et a gagné la domination à la fois dans les sciences humaines (comme l'histoire du monde), les sciences naturelles (comme la théorie de l'évolution) et de la littérature et de l'art (roman et peinture historique), certaines formes de l'activité créatrice continuèrent de supporter la non-temporelle, ou du moins non-téléologiques visions du monde. Mon article examine la manière narrative et non-narrative se rencontrent et se contredisent dans un image sur le phénomène musical, Franz Liszt peint par un artiste de Biedermeier, Josef Danhauser en 1840. Il n'est pas dans mon intention d'obtenir de nouvelles idées dans l'histoire de l'art ou en musicologie, mais d'interpréter, à travers les inspections des capacités narratives, les interactions entre les différents médias qui sont utilisés ou évoqué par la peinture ci-dessus. Cela pourrait refléter, je crois, d'une manière excellente aux attentes ambiguës que la modernité suscite vers les créations artistiques.

bibliographie préliminaire:

Adorno, Theodor, "Art and the Arts", in *Can one live after Auschwitz?* Stanford: Stanford University Press, 2003, pp. 369-387.

Burnham, Scott, "How Music Matters: Poetic Content Revisited", in N. Cook and M. Everist (eds), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 193–216.

Comini, Alessandra, *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*, Santa Fe: Sunstone Press, 2008.

Dahlhaus, Carl, *The Idea of Absolute Music*, translated by Roger Lustig, Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Földényi, László F., *Képek előtt állni ('Standing in Front of Images')*, Bratislava: Kalligram, 2010.

Hamilton, Kenneth, *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Hoffmann, E. T. A. *Schriften zur Musik*, Herausgegeben von Friedrich Schnapp, München: Winkler-Verlag, 1963.

Kindt, T. & Müller, H. *What is narratology?*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2003.

Leppert, Richard, "Cultural contradiction, idolatry, and the piano virtuoso: Franz Liszt", in J. Parakilas & E. D. Bomberger (eds.), *Piano roles: a new history of the piano*, New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 200-223.

- Marquard, Odo, *Farewell to Matters of Principle*, R. M. Wallace (trans.), New York–Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Marquard, Odo, *In Defense of the Accidental*, R. M. Wallace (trans.), New York–Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Meister, J. Ch., *Narratology Beyond Literary Criticism*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, 'On the uses and disadvantages of history for life' in *Untimely Meditations*, translated by R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 57-124.
- Veres, Bálint, 'How Did Music Rise to Philosophical Eminence? (And How Has it Been Deprived of it?)', in E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network of Significations*, Aldershot: Ashgate, 2012, pp. 25-34.

Julie WALKER, doctorant, [PHD student], University of Strasbourg
--

Dysphoric narrative Strategy in Chopin's last style: the example of the Polonaise op. 53

There are several stylistics and aesthetics novelties in the latest years of Chopin. This period called "last style" contains a corpus of works, which are, according to the literature and our own research, divided into two main categories: the premises and the later works. The best know of them is of course the Polonaise-Fantaisie (1846), like Eero Tarasti has prove it in his research. His narrative analysis of the op. 61 results in a teleological form, which we can qualified as "euphoric" (see the works of Marta Grabocz). According to our research, there are important premises for the op. 61 into an other work, composed several years earlier. This is Chopin's last real polonaise: the op. 53 in A major.

This work, composed in 1842 and dedicated to his friend and banker Auguste Léo, presents actually the negation of the normal narrative strategy. Indeed, by searching for the several narrative programs in the piece (qualified by thymic values which can be negative or positive as appropriate), we realized that this piece proposed a different and opposite finality to the op. 61. This one introduces a teleological form that we qualified as dysphoric, that means that a group of programs considered as "negatives" will be synthetized at the end of the work. This result further complicates the dramaturgy of Chopin's last style.

Otherwise, the study of the interpretation of this piece confirm the results of our narrative analysis and demonstrated an important difference within the execution of the positives and negatives programs for the three chosen pianists: A. Rubinstein, F. Samson et M. Pollini. We use the software Sonic Visualizer for this study, developed at the University of London.

Julie WALKER - résumé

Stratégie narrative dysphorique dans le dernier style de Chopin : l'exemple de la Polonaise op. 53

Le dernier style de Chopin, situé principalement entre 1844 et 1849, présente d'importantes nouveautés esthétiques et stylistiques pour le compositeur. Selon la littérature musicologique et nos propres travaux, une vingtaine d'œuvres compose le corpus, divisé en deux catégories : prémisses et œuvres tardives. La plus connue et étudiée est bien évidemment la *Polonaise-Fantaisie* (1846), comme a pu le démontrer Eero Tarasti au cours de ses recherches. Or, son analyse narrative, qui aboutit à une forme téléologique que l'on peut qualifier d'« euphorique » (voir les travaux de Marta Grabocz) trouve selon nos hypothèses des prémisses importantes dans une autre œuvre,

composée quelques années plus tôt, et qui fut sa dernière « véritable » polonaise : l'op. 53 en *la* majeur.

Cette œuvre, composée en 1842 et dédiée à son ami banquier Auguste Léo, présente en réalité la négation de la stratégie narrative « normale ». En effet, en recherchant les divers programmes narratifs de la pièce (qualifiés par des valeurs thymiques négatives ou positives selon le cas), nous nous sommes rendus compte que cette pièce proposait une finalité différente et inverse de celle de l'op. 61. Celle-ci présente en effet une forme téléologique que nous qualifions de « dysphorique », c'est-à-dire synthétisant un ensemble de programmes considérés comme « négatifs ». Ce résultat complexifie davantage la dramaturgie de Chopin des dernières années.

Par ailleurs, l'étude de l'interprétation de cette pièce confirme les résultats de l'analyse narrative et démontre une différence notable au sein de l'exécution pour les programmes positifs et négatifs pour trois interprètes choisis : A. Rubinstein, F. Samson et M. Pollini, mis en exergue grâce au logiciel *Sonic Vizualiser*.

Partie II - Annexe :

Réflexions complémentaires notées par les collègues depuis mai 2011

Complementary Ideas collected since May 2011

Daniele BARBIERI, University of Bologna, SSSUB (Italy)

Réflexion general / Ideas - Narratology and Arts

I've been working in the last years upon some theoretical relationships between poetry and music. Poetry and music are of course different arts, with different means to convey meaning. But they still share a number of features, especially for what concerns the fields of rhythm and of building up systems of tension.

I believe that the field of rhythm lies outside the borders of narratology, while narration can be found responsible of several (but not all the) effects of tension and de-tension. I think therefore that not every kind of music is suitable for a useful narratological approach; most of Occidental cultivated music of the last two centuries probably is, showing at least what we could call a proto-narrative structure, as – in my opinion – the forma sonata is.

What I'm rather interested in is identifying the borders inside which narratology is a useful approach, and what kind of differences we can meet when we analyze what is outside. In analyzing poetry from an aesthetical and rhetoric point of view, for instance, narratology is a powerful theoretical instrument to explain a number of mechanisms, but it cannot cover the field of rhythm. We usually have rhythms of narration, of course, but generally we don't have narrations of rhythm.

Perhaps the point is that narration provides structure to what is thematized; however, most of the aesthetic effect of music and poetry does not originate from what is thematized, but rather from the suggestions, the evocations, the summoning produced by the way of giving it a shape.

These suggestions can themselves exhibit a narrative form, but often they rather have a sort of ritual form. So the works of art can be approached (also) as a way of framing narrations (i.e. cognitive reports from individual mundane experience) into ritual settings (i.e. collectively participating acts, where neither individuality nor "intellectual" cognition is actually relevant).

I would like to investigate this subject matter in my paper for our conference, focalizing on some specific musical and/or poetical texts. At the present state (may 2012) I've not yet chosen it.

As a second issue (not necessarily separated from the first one), being myself a poet, I could bring a reflection about my own personal creative process, trying to (auto) analyze in semiotic and narratological terms the process of building up a poem.

Questions et remarques :

1/ Concernant la thématique esquissée dans la lettre

Il me semble que la narratologie contemporaine s'intéresse de plus en plus aux diverses formes d'expression artistique (peinture, cinéma, séries télévisées, bande dessinée, musique). On peut d'ailleurs assister au développement d'une véritable narratologie transmédiatique ou multimédiatique, dont témoigne par exemple les travaux de Ryan, Toolan, Wolf, et beaucoup d'autres. Peut-être faudrait-il aussi mieux définir ce que vous appelez "art"? La littérature en fait-elle partie? La bande dessinée, les séries télévisées et les jeux vidéos sont-ils pour vous des "arts populaires"? Pensez-vous surtout à la musique et aux arts plastiques? Enfin tout cela appelle pour moi quelques précisions pour savoir ce que je pourrais proposer dans un tel cadre.

2/ Concernant la distinction entre narratologues "purs" et narratologues des études artistiques

En effet, je ne vois pas ce qu'il peut y avoir de pur dans la narratologie, étant donné qu'elle a toujours été appliquée à des domaines artistiques variés. Durant la période structuraliste, certes, il y a eu une restriction de fait de la narratologie au domaine littéraire (dont Genette est un exemple assez parlant, mais il s'est aussi tourné vers les autres "arts" plus tard dans sa carrière), et donc les narratologues étaient généralement des théoriciens de la littérature... donc des "littéraires". Mais Barthes a aussi travaillé, entre autres, sur la photographie. Et très vite il y a eu des narratologues spécialisés dans d'autres formes artistiques, notamment Christian Metz pour le cinéma. Là encore, tout en choisissant un point de vue théorique (plutôt que, disons, historique), ces "narratologues" étaient de plein droit des gens travaillant dans l'esthétique du 7^e art. Il y en a eu aussi pour le 9^e art (par exemple Peeters ou Groensteen, qui font de la narratologie appliquée à la bande dessinée). Aujourd'hui, il y a aussi beaucoup de narratologues qui travaillent sur le récit multi-médiatique et sur les formes narratives liées aux nouveaux supports médiatiques...

Marc MARTI, responsable de LIRCES en 2012 (Laboratoire Interdisciplinaire «Récits, Cultures et Sociétés», avec CNA – Centre de Narratologie Appliquée), Université de Nice

Réflexions

Notre positionnement résulte d'une expérience de plusieurs années au sein d'un laboratoire interdisciplinaire qui a fait du récit l'objet central de son projet scientifique et qui, à ce titre, a concentré non seulement «l'héritage» de la narratologie classique du CNA, mais qui s'est aussi ouvert aux approches narratives des sciences sociales, pour lesquelles le récit est non seulement un objet d'étude mais aussi un énoncé scientifique, produit de leurs propres recherches.

L'extension à «d'autres domaines» de la narratologie suppose d'admettre, en premier lieu, que celle-ci s'est forgée quasi-exclusivement dans les études littéraires et linguistiques. On peut ainsi considérer que la narratologie est une «méthode stabilisée» dans le monde universitaire et qu'elle est principalement affectée à un objet, la création littéraire.

À ce titre, il convient d'établir dans quelle mesure les problématiques, les concepts et les méthodes classiques de la narratologie sont adaptables aux autres domaines de la production artistique et/ou aux nouveaux objets qui émergent dans le champ universitaire (art de masse, transmédia *via* principalement le Web, jeu-vidéo, etc.) ?

Cela suppose que le narratologue accepte cette prise de risque qui consistera à exposer ses méthodes à un nouvel objet, que celui-ci soit «classique» ou émergent. La confrontation est souhaitable car elle laisse présager un double bénéfice. D'une part, la narratologie pourra consolider et développer son appareil conceptuel en mettant «la méthode établie» à l'épreuve de la nouveauté et de ses propres limites. D'autre part, les «nouveaux objets» pourraient ainsi être mieux appréhendés. Nous essaierons, à partir d'exemples pris principalement dans l'analyse du jeu vidéo, d'illustrer ce point de vue.

Réflexion générale (une question) «Le projet concerne-t-il les arts au sens strict (littérature, musique, arts graphiques) ou au sens large (tout ce qui est narratif et dans le domaine de la culture, populaire ou de masse) ? En effet dans les travaux sur la culture populaire contemporaine et de masse (cinéma, séries TV, jeu vidéo, sites de *fanscripts*, etc.), il y a des travaux assez nombreux sur le *transmedia* qui est un vrai phénomène contemporain et qui induit aussi des logiques artistiques, sociologiques et économiques, tout en posant des questions théoriques (sur le récit et la narratologie) très originales et nouvelles.»

Marie-Laure RYAN - Colorado USA

Quelques réflexions sur l'importance de la narratologie pour l'étude comparative des arts

--Une étude comparative a besoin d'un point de comparaison. Chaque art a développé son langage spécialisé. (Celui de la musique est particulièrement inaccessible aux non-spécialistes.) La narratologie offre un point de comparaison qui permet d'évaluer les modes de signification de divers arts. Tous les arts ne sont pas également capables de raconter, mais ils le sont dans une certaine mesure. L'étude comparative permet de cerner leurs forces et leur faiblesse en matière de narrativité.

--Cela ne veut pas dire que toute signification artistique est une signification narrative. Il me semble que la narrativité est un phénomène dont le point d'origine se trouve dans le développement du langage. (En fait certains musicologues disent la même chose de la musique, mais ils rattachent la musique au signifiant — la production de sons articulés par la voix humaine — alors que la narration se rattache au signifié, la production du sens.) Mais les arts qui dépendent d'autres systèmes sémiotiques que le langage tendent à développer des capacités narratives plus tard dans leur évolution. Pourquoi? Il me semble que la narrativité permet à ces arts de transcender le domaine du sensoriel, et d'acquérir un nouveau mode de signification. Inversement, la tendance

de combiner le langage avec d'autres types de signes (film, théâtre, jeux vidéo, bande dessinée) vise à produire des œuvres qui parlent aux sens aussi bien qu'à l'intellect.

--La narratologie est actuellement à la littérature ce que les mathématiques sont aux sciences naturelles: une fondation théorique indispensable. La question est de savoir dans quelles conditions elle peut s'émanciper du langage et offrir une fondation utile à d'autres arts. Certains concepts narratologiques sont liés au langage (à mon avis celui de narrateur, bien que ce soit contesté), d'autres sont indépendants d'un support sémiotique particulier (le concept de fiction; ceux d'événements, de séquence, de personnage). Examiner le potentiel inter-art et inter-média des concepts de la narratologie classique, et élaborer des outils analytiques pour les divers types de narration non-linguistique ou partiellement linguistique, est l'objectif majeur d'une future narratologie transmédiatique et trans-artistique.

Mihály SZIVÓS, Senior researcher, philosopher, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Hungary

Abstract : *The positioning of narratology among semiotics and the related branches of research, as well as the role of semiotic methods in the analysis of narrations*

Narratology, or general narration theory (theoretical or pure narratology) is essentially an interdisciplinary field of research. Thus no discipline can claim an exceptional right to it. Due to the multidisciplinary character of the subject, efficacious scholarly work in this field demands expertness in several branches of research and their methodology.

The present phase of research is marked by an important event: it has already been demonstrated that narration can equally be found in several branches of art such as literature, film, music, pantomime. The creation of a general theory of narration can be attained through the scientific analysis of various types of narration manifested in these branches of art, by way of their comparison followed by their generalization. At the present stage of research, it would be overhasty to consider either form of narration as dominant, even if in the course of history, the theory of narration has been first encountered in literary studies. Semiotics, on its part, occupies a special place as one of the branches of research which deal with different forms of narration. It can handle, with the help of its proper tools, any type of narration manifested in various fields of art and will be able to exert an integrating influence on the comparison and generalization of results. Still, however efficacious it is, the applicability of semiotics does not give grounds for integrating narratology as a whole into the domain of semiotics. This would be inconsistent with its interdisciplinary character...

First of all, narration is a mediation between different poles as narrators have got an in-between position between authors and public, the actors of a work and the recipient public and between the elements of an art work. Thus narration consists of several relationships which can also be examined by the methodology of semiotics, aiming at analyzing the signs bearing and expressing the activity of narrators. In addition to this, narration means the building-in of time processes into an art work, which constitute a serious challenge for semiotics and its related branches of science.

Bernard VECCHIONE, Université d'Aix-Marseille; chercheur à l'Institut ACTE (Arts, Créations, Théories, Esthétiques) – UMR 9218, Université de Paris I—Panthéon-Sorbonne; et directeur du Projet International de Recherche SLM (*Sciences du Langage Musical*)

Réflexion générale et réponse: Narrativité. Quelques questions générales

Première question: faut-il réduire le champ du narratif au seul narratif littéraire?

La réponse est évidemment non. Et ce, pour des raisons principalement méthodologiques. Deux, au moins.

Première raison méthodologique: la méthode des parties sécantes et celle des parties propres.

En l'absence de preuve du contraire, on ne peut rejeter l'idée que le narratif des arts visuels ou sonores ne se recoupe par exactement avec le narratif des arts verbaux, et donc que, s'il peut y avoir des intersections entre eux (des parties qui leur sont communes, et où le narratif fonctionne à l'identique quel que soit le champ expressif de sa mise en œuvre), chacun aussi peut muni de sa partie propre (celle où des aspects du narratif lui sont tout à fait spécifiques, et ne peuvent être abordés par la méthode du transfert depuis le modèle littéraire du narratif – même si celui-ci est actuellement bien plus développé que les autres)

En d'autres termes, l'approche littéraire du narratif est indispensable à prendre en considération (pour l'étude des parties communes du narratif, à développer, ne serait-ce que pour délimiter les frontières de ces parties communes et les aspects mêmes du narratifs qui jouent à l'identique en diverses activités). Mais si cette étude est nécessaire, elle n'en est pas moins insuffisante, et doit être complétée par des études sur les parties propres, c'est-à-dire sur les aspects spécifiques du narratif en chacune de ces activités.

Deuxième raison méthodologique: la méthode des corpus homogènes et celle des champs disparates.

Mais d'où est venue cette idée d'une «supériorité» du littéraire sur les autres formes de l'expression? On remarquera tout d'abord que le type de productions qu'on a jusqu'à présent privilégié, tant dans les études littéraires qu'artistiques, se limite à un type homogène, celui de la production occidentale moderne (disons: de l'époque baroque à aujourd'hui, bien qu'en réalité cette hégémonie de la pensée verbale sur les autres formes de la pensée elle ait commencé avec l'humanisme tardo-médiéval et s'est surtout développé avec l'humanisme renaissant à partir de la seconde moitié du XV^e siècle). C'est dans ce moment de notre histoire que, pour toutes sortes de raisons, religieuses, philosophiques, mais aussi politiques, on privilégie l'hypothèse d'une supériorité du littéraire sur les autres formes de la pensée pour exprimer le monde, et que les arts visuels, la musique ou la danse, se subordonnent à un texte littéraire, mise en musique d'un poème, rédaction d'un livret, d'un argument comme dans le ballet, ou d'un programme. Mais le cas est très singulier. Beaucoup de productions artistiques n'admettent pas cette subordination, ni cette hégémonie du littéraire dans l'expression de la pensée. C'est le cas, par exemple, des formes de l'art au Moyen Âge, et notamment des musiques polyphoniques, composées pour être jouées dans des rituels

qui souvent font dialoguer la musique, les textes qu'elle chante et le lieu, architectural, sculpté ou couvert à fresque, urbain pour les processions, etc. Dès que l'on s'intéresse à un répertoire médiéval, tant de musique (polyphonique) que de monuments d'architecture, de grands cycles de sculptures, de verrières ou peints à fresque (plus rarement de tapisseries), la réalisation musicale ou plastique l'emporte sur le pré-texte littéraire et sur l'idée que les spécificités du littéraire s'imposeraient aux spécificités des autres activités, et auraient à les refouler. La grande peinture, enluminure, sculpture, architecture, le grand art du vitrail, autant que la grande musique polyphonique d'avant le mi-XV^e s. discourent par leurs moyens propres, et par d'autres moyens que similaires aux moyens narratifs littéraires. Les mêmes mécanismes et particularités sont impliquées dans les productions pluri-artistiques, de quelque époque ou civilisation que ce soit, y compris dans les décennies les plus récentes de l'histoire de notre culture.

Deuxième question: faut-il réduire la discursivité à la narrativité?

La réponse est évidemment non. Mais elle implique le décroisement historique des études, la considération de l'intermédial, et celle, philologique, des «nouvelles textualités».

La question du discursif est bien évidemment en large partie différente de celle du narratif, bien que la narratif y soit impliqué. Elle déplace l'accent, qui ne se porte plus sur les déclinaisons du narratif selon les activités expressives de la pensée, mais maintenant sur la définition du discursif, la place qu'y prend le narratif, et les liens qui se tissent entre le narratif et d'autres aspects du discursif, comme le figuratif ou l'argumentatif, au sein d'une même œuvre ou d'un même discours.

Le narratif doit être circonscrit doublement: tant depuis la comparaison des formes et propriétés qu'il revêt selon les activités artistiques expressives de la pensée; que depuis sa comparaison avec d'autres instances discursives (notamment figuratives ou argumentatives), selon son articulation ou son tissage avec elles au sein d'un même discours.

La question peut être abordée en dehors de l'intermédial, ou en l'impliquant. Dans le déploiement d'une réflexion sur le discursif, l'intermédial joue un rôle important. Et pas seulement par rapport à la question de la constitution nécessairement intermédiaire de chaque forme artistique (qui intégrerait l'intermédial pour faire, comme le dit Deleuze, «peaudu langage», le mettant en relation avec le monde extérieur), mais par rapport aux questions de mises en jeu simultanées de formes artistiques multiples, impliquées avec leurs parties sécantes et leurs parties propres, mais en matière cette fois de discursivité.

Objectifs

***Premiers objectifs:** définir et délimiter le narratif dans ses formes et propriétés spécifiques selon les diverses activités expressives; définir et délimiter le narratif par rapport aux autres instances discursives (figuration, argumentation...) avec lesquelles il œuvre de concert pour produire discours.*

C'est pourquoi une première orientation des études (Premier groupe?) concerne cette idée de transfert possible de l'idée de narration, depuis le narratif littéraire, au narratif plastique ou au narratif musical, voire au narratif dans d'autres formes de l'expression.

Et une autre orientation des études (Deuxième groupe?) (éventuellement conjointe à la première) vise les parties propres aux formes artistiques (celles qui échappent aux caractéristiques littéraires du narratif, ou qui tissent le littéraire de caractéristiques musicales ou plastiques – sans que ces dernières ne soient prises dans cette orientation que comme des métaphores).

Seconds objectifs: sortir des corpus homogènes, aller vers des études comparatives d'œuvres de diverses périodes (notamment Moyen Âge et modernité, ou modernité et nouvelles formes de textualité artistique: par internet, etc.) – ou éventuellement de diverses civilisations.

Sur ce point, la recherche doit s'orienter (Troisième groupe?) vers un décloisonnement des corpus et viser à la comparaison des formes narratives et plus largement discursives entre Moyen Âge et modernité, ou modernité et productions intermédiaires, voire nouvelles «textualités artistiques».

Et enfin (Quatrième groupe?) vers des études de philologie, notamment de ces «nouvelles textualités», tant musicales que plastiques, intermédiaires, numériques, etc.

Emile WENNEKES - Professor of Musicology of University of Utrecht (& Président du programme des études de la Société Internationale de Musicologie- SIM)
--

Notre recherche dans le domaine de la médiatisation de la musique ('Mediatizing Music') ne peut pas exister sans soulever des nouvelles questions concernant la relation avec des problèmes narratologique, sémiotique et trans-médiatique. Dans nos jours, la musique ne peut pas fonctionner (et ne peut pas être comprise) sans la transmission, la diffusion et la réception par les médias. Ceci a des implications profondes sur les approches narratologiques et ses relations avec la performance musicale, indépendamment du fait que cette musique soit exécutée dans un environnement conventionnel, dans un monde virtuel ou encore sur bande sonore interactive avec des images.

Adresses des chercheurs

Email Addresses of scholars

Byron Almén – almen@mail.utexas.edu

Daniele BARBIERI – db@danielebarbieri.it

Adrián BENE – beneadrian@gmail.com

Jean-François BORDRON – jfbordron@noos.fr

Peter DAYAN – peter.dayan@ed.ac.uk

Kristóf FENYVESI – fenyvesi.kristof@gmail.com

Marta GRABOCZ – grabocz@club-internet.fr

Xavier HASCHER – xhascher@unistra.fr

Robert HATTEN – rohatten@austin.utexas.edu

Christian HAUER – christian.hauer@univ-lille3.fr

Mikko KESKINEN – mikko.o.keskinen@jyu.fi

Gábor Zoltán KISS – kissgz@gmail.com

Katalin KROÓ – krookatalin@freemail.hu

Pierre LITZLER – plitzler@unistra.fr

Marc MARTI – marc.marti@unice.fr

Jann PASLER – jpasler@ucsd.edu

Agnes PETHÖ – petho.agnes@gmail.com

Danièle PISTONE – pistone@noos.fr

Marie-Laure RYAN – marilaur@gmail.com

Peeter TOROP – peeter.torop@ut.ee

Bernard VECCHIONE – bernard.vecchione@wanadoo.fr

Bálint VERES – veresbal@freemail.hu

Julie WALKER – julie.walker@live.fr